

Bórquez, Néstor Horacio

Trece Rosas Rojas: Memoria, ficción y pactos de verosimilitud

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Bórquez, N. H. (2009) Trece Rosas Rojas: Memoria, ficción y pactos de verosimilitud [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3517/ev.3517.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Trece Rosas Rojas: memoria, ficción y pactos de verosimilitud

Néstor Horacio Bórquez
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

La relación entre cine y literatura tiene un capítulo especial para episodios históricos que se convierten en materia ficcional, ya que entran en tensión aquellos elementos formales que dan verosimilitud al relato con la veracidad de los mismos. Este aspecto varía notablemente según el soporte utilizado, ya que la literatura, el cine de ficción y el documental presentan características disímiles en cuanto a su composición, recepción y al “rigor histórico” que a cada uno de ellos se exige.

El fusilamiento de las Trece Rosas Rojas sucedido en agosto de 1939 en España es uno de los tantos episodios históricos que han sido rescatados por la literatura y el cine y ha dado pie a poemas, ensayos, novelas, películas y documentales. A partir de conceptos como intermedialidad y debates que remiten a la recuperación de la memoria histórica, el recurso a las fuentes orales y documentos, el trabajo analizará la novela de Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, la película homónima de Emilio Martínez Lázaro y los documentales *Que mi nombre no se borre de la historia*, de Verónica Vigil y José María Almela y *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, de Jorge Montes y Tomás Sequeiros.

Palabras clave: Trece Rosas – documental – memoria – historia oral

El fusilamiento de las Trece Rosas Rojas es un episodio histórico sucedido el 5 de agosto de 1939. Estas muchachas – siete de ellas menores de edad- estaban encarceladas por pertenecer a las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU),¹ una organización fundada en 1936 de la fusión entre la Unión de Juventudes Comunistas y la Federación de Juventudes Socialistas. Tomado como un castigo ejemplar o como represalia directa por el asesinato del Comandante de la Guardia Civil, Isaac Gabaldón, su hija y su chofer, este episodio reúne dos realidades: la situación de las mujeres encarceladas durante el franquismo² y el contexto de fusilamiento permanente propio del período de la posguerra.³

Pero este episodio demostró características singulares, ya que pervivió como leyenda durante años entre las reclusas, se rescataron sus cartas –todo un testimonio de sus últimas horas- y ha generado en los últimos años múltiples productos: las novelas de Jesús Ferrero, Carlos Fonseca y Ángeles López, los documentales *Que mi nombre no se borre de la historia* de Verónica Vigil y José María Almela y *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, de Jorge Montes y Tomás Sequeiros, así como la película *Las Trece Rosas* de Emilio Martínez Lázaro, con guión elaborado en colaboración con Ignacio Martínez de Pisón. Este fenómeno también ha trascendido lo artístico con la aparición de la Fundación Trece Rosas, que persigue fines más

¹ La única excepción la marca Blanca Brisac.

² Si bien las cifras varían, existe consenso en la cantidad de presos políticos y en el hacinamiento de las mujeres en la Cárcel de Ventas. Según una investigación periodística del Diario *El País*, en España en 1939 había 280 mil presos políticos y 4000 mujeres en Ventas, en un lugar creado para albergar a 400 presos. Se pueden contrastar otras cifras en los documentales analizados, en los trabajos de Guarinos (2008) y en el de Iglesias Botrán – Filardo Llamas (2008)

³ En la investigación del Diario *El País*, se reproducen las cifras investigadas por Pedro Montoliú en su libro *Madrid en la posguerra, 1939-1946. Los años de la represión* (editorial Sílex): “Los peores meses fueron junio, con 227 fusilados; julio, con 193; septiembre, con 106; octubre, con 123, y noviembre, con 201. Por días, los más sangrientos fueron el 14 de junio: 80 fusilados; 24 de junio, 102; 24 de julio, 48; el 5 de agosto, 56.”

generales como la justicia social e histórica, o inclusive un *blog* informativo regional que propugna la libertad de expresión y que toma su nombre como un homenaje para “aquellos que piensan diferente”.

El caso de Las Trece Rosas está inmerso en el debate por la memoria histórica en España —es un lugar central de la memoria, como han marcado varios autores—, que abarca circuitos y productos más o menos masivos y conlleva el peligro latente de convertir su objeto en una mercancía más. Este trabajo pretende analizar la singularidad de algunos de los acercamientos al tema y los particulares pactos de verosimilitud que para el tratamiento de hechos históricos traumáticos parecen ponerse en funcionamiento en la recepción de cada uno de ellos. Es decir, cada producto (literatura, periodismo de investigación, documental, cine de ficción) maneja determinados códigos que lo definen y limitan y sobre todo, un campo de recepción específico.

1. Historia oral: trauma y memoria

Lo que puede leerse como una enfática aunque demorada respuesta al mandato de una de las Trece Rosas, Julia Conesa (un enunciado ya devenido cliché: “que mi nombre no se borre de la historia”), se funda en la afanosa búsqueda del testimonio de testigos inmediatos aún vivos, inscribiéndose en lo que LaCapra (2006) ha denominado “giro experiencial”: desde un principio, con la leyenda que fue gestándose entre las propias presas y que aparece tematizada en la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón, luego con los libros *Trece Rosas Rojas* de Carlos Fonseca y *Las Trece Rosas* de Jesús Ferrero, que apelan a la investigación periodística y la entrevista y los documentales que ejecutan una notable búsqueda de testimonios de sobrevivientes de las cárceles franquistas, familiares e investigadores. Este “giro experiencial” denominado así por LaCapra, abre el paso a lo que Traverso (2007) ha denominado la “era del testigo”, y tiene su repercusión tanto en el plano de la historiografía académica y de divulgación como en la literatura, el cine de ficción y el documental, traducándose en el rescate del testimonio de aquellos que han vivido el acontecimiento traumático en cuestión. Es aquel tipo de sujeto que, de acuerdo con Reulecke (2005), “al haber sido traspasado por la historia, encarna esa historia misma”.

Dentro de las llamadas “ficciones de la memoria” que abundan en el panorama de la narrativa española contemporánea, la narración de experiencias y los datos históricos funcionan no sólo como estrategia de verosimilitud, sino también como elemento de veracidad, ya sea como aspectos contextuales para enmarcar la ficción, como reconstrucción literaria de un suceso histórico o desvelamiento de una realidad oculta o silenciada. Así, a la ya mencionada *La voz dormida*, de Dulce Chacón y a las dos versiones de *Las Trece Rosas*, se pueden agregar *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, *El corazón helado*, de Almudena Grandes, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas o *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas. En dichos casos, el dato histórico y la ficción se entrecruzan, pero existe un manifiesto reconocimiento de los autores a las fuentes de su texto, en algunos casos dentro del mismo o en otros, desde sus bordes o paratextos. Se ha marcado esta utilización de “umbrales” como “modos diversos de intervención de la literatura en el debate en torno a la memoria histórica” (Ennis 2008: 120) y en ese sentido, puede percibirse una fundamental consonancia con los fundamentos u objetivos que dan a su trabajo los documentalistas o directores de cine que se centran en el mismo periodo: el compromiso para sacar a la luz un dato, hecho o historia particular luego del largo silenciamiento al que se vieron sometidos.

Por eso, el caso de las Trece Rosas se presenta como un ejemplo paradigmático de las formas de la intermedialidad entre literatura, cine de ficción y documental en el trabajo sobre la memoria histórica. Como sostiene María Teresa García,

La obra se propaga en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores/ espectadores de origen, a la vez que multiplica, como si de una enorme caja de resonancia se tratara, su análisis tanto semiótico como recepcional en un horizonte infinito, en expectativas inagotables (2005: 17)

Como sostiene Sánchez Alarcón (2007: 115), los medios de comunicación y la industria cultural son claves en la “recuperación perentoria del pasado” y sobre todo, la producción audiovisual que en las modernas sociedades de la información asume un papel casi insoslayable en la construcción de símbolos, ritos y modas, según se trate de un filme de ficción, de un informativo, de un documental hecho para televisión, para el cine o para circuitos comercialmente alternativos. De esta manera, la película *Las trece Rosas* (2007) cuenta como base de su guión con el libro de Carlos Fonseca y fue escrito por el director Emilio Martínez Lázaro e Ignacio Martínez de Pisón y viene a engrosar una lista de filmes que abordan la experiencia traumática de la Guerra Civil y el franquismo. Como bien acota Guarinos, “las películas ambientadas en esas fechas han sabido convertir al cine español en un cine testimonial” (2008: 91) y es pertinente su inclusión en el debate porque los discursos fílmicos aportan caminos de enunciación diferentes y ayudan a conformar un mapa que sin pretensión de exhaustividad permite nuevas miradas e interpretaciones. El trabajo comparativo entre el libro de Ferrero y la película que realiza Guarinos aporta un dato interesante con respecto a la recepción crítica de ambas:

El rigor histórico que no se le ha exigido a la novela, sí ha contado en la valoración de la película, tachada de “irregular y superficial” [...] a la novela se le permiten licencias desde el punto de vista histórico porque el autor busca que la historia sea percibida de manera más íntima que un relato más histórico lleno de información y detalles. Ese dato “positivo” de la novela se le reprocha a la película. (2008: 93)

Si bien puede sonar injusto con una película que ficcionaliza datos históricos para darle cuerpo a un relato –y que tiene como asesor a Carlos Fonseca, quien escribió el libro de investigación periodística más cercano al dato histórico– es verdad que, como afirma Guarinos (2008: 94), “[e]l cine, al ser realista por naturaleza, levanta un horizonte de expectativas en los receptores, críticos o no, que presupone en él verdad y no solo verosimilitud.” Más a tono con los mecanismos de recepción y los límites genéricos que el propio cine de ficción posee, la autora acota que “cuando se trata de hechos reales, el público y la crítica exigen lo que posiblemente el cine comercial de ficción no puede o no quiere dar”.⁴

El debate aquí subyacente es nada menos que el de las (im)posibilidades de la representación cuando la novela y el cine toman a su cargo la narración de hechos traumáticos del pasado. La invención de detalles que dan consistencia al dato histórico de parte de los guionistas de la película no dista demasiado de los toques ficcionales

⁴ Un ejemplo pertinente para este caso puede darse con la recepción de la película *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008) que está basada en un atentado de ETA en 2007 y fue filmada como un documental, con sonido ambiente y cámaras lejanas que siguen un “objetivo”. Ante un tema tan sensible y un hecho real tan cercano, los espectadores no esperaban un enfoque de ese tipo. Ver “Un Tiro a la cabeza controvertido”, en *Clarín Espectáculos*, 24/09/08

que Ferrero aporta a su novela. En ambos casos se apela a una modalidad del entramado ficcional de la historia que no escatima en recursos melodramáticos para generar la compasión y el terror. El propio director de la película, Emilio Martínez Lázaro, consciente de los mecanismos de la industria cultural, así como de los procesos de identificación que actores y actrices logran suscitar en el público, asevera:

Como está basado en la realidad, inventar, inventar, sólo inventamos un par de personajes masculinos. Pero el mayor invento consiste en los detalles de las escenas. Por otra parte, aprovecho para decir que en la película ni de lejos he querido mostrar el horror de lo que fue aquello para aquellas chicas, pues no se hubiera podido soportar en la pantalla. En ese sentido la película está muy dulcificada. (2007: 2)

Existe un reconocimiento al mecanismo ficcional cuando se trata de hechos históricos llevados a la pantalla:

...todos sabemos que una película histórica es una pequeña traición a la historia y al mismo tiempo puede ser fiel a los datos más importantes del hecho real, que es lo que yo he intentado hacer en "Las 13 rosas"... (2007: 1)

Lo interesante son aquellas escenas en las que el director debe completar o dar cuerpo a ciertos vacíos o datos históricos.

Teníamos muchas dudas. Por ejemplo acerca de qué es lo que hacen ellas al final. El guión sólo decía que llegaban y las fusilaban... Verónica Sánchez tenía que decir una frase al pelotón de ejecución, y teníamos mucho miedo, sobre si la decía o no la decía. Podía resultar fuera de tono, demasiado dramática. También ella empieza a cantar en el camión el himno de las Juventudes Socialistas..., que en principio me parecía imposible de hacer, a pesar de que ellas lo hicieron en la realidad. Temía que resultase un tipo de heroísmo de cartón piedra. Pero la solución me la dio la propia Verónica cuando empezó a cantar y pensé que tal y como lo había hecho ella quedaría emotivo y realista. (2007: 3)

Como contraposición, el campo del documental sería por definición genérica el más cercano a la fidelidad histórica por su manejo de documentos y su apoyo en la investigación periodística. El género documental ha logrado en España una constante evolución en los últimos años, a través de la consolidación de festivales, premios internacionales, difusiones alternativas a las salas comerciales y especialmente, al trabajo que documentalistas han realizado para el espacio televisivo. Al mismo tiempo, como ha marcado certeramente Guarinos (2008: 94), este campo ha experimentado una tendencia a la ficcionalización que hace que ni el cine documental esté tan lejos del cine argumental ni el ficcional se diferencie tanto del que se quiere documento.

A pesar de esta tendencia visible, tampoco se puede negar que el documental sea el lugar donde el trabajo sobre la memoria del acontecimiento cobra mayor visibilidad, sobre todo gracias a la intervención de las fuentes orales. El documental cinematográfico –afirma López Quiñones (2006: 159)– ha sido una de las modalidades narrativas que se han acercado en las últimas décadas a la Guerra Civil con el fin de recuperar el testimonio directo de soldados y víctimas. Así, sirven como ejemplo los filmes *Extranjeros de sí mismos* (Rioyo y López – Linares, 2000), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *La guerrilla de la memoria* (Corcuera, 2001), *La guerra*

cotidiana (Daniel y Jaime Serra, 2001),⁵ que basan su trabajo en la compilación de relatos –en algunos casos con un método tan simple como una cámara fija que sólo se encarga de registrar cada entrevista. Pero es necesario marcar que en el caso español se manifiesta una tendencia que atraviesa al género documental independientemente de la nacionalidad de origen: su recepción minoritaria en comparación con el cine de ficción, y sobre todo con la televisión.⁶ Acotado al caso de la Guerra Civil y el franquismo, cada uno de estos soportes va a marcar tendencias contradictorias en la construcción de una memoria colectiva. Los imperativos comerciales y los formatos de entretenimiento que caracterizan no sólo a la ficción sino a la propia presentación de hechos de actualidad, han determinado un proceso de espectacularización que apuesta a la dramatización melodramática y al maniqueísmo por sobre la reflexión o la profundización de la mirada. (Sánchez Alarcón, 2007: 116).

Los documentales de mayor interés para este trabajo, *Del olvido a la memoria* y *Que mi nombre no se borre de la historia* juegan peligrosamente con ese límite. En primer lugar, hay que contextualizarlos dentro del documental que está pensado para la transmisión televisiva. Los dos trabajos forman parte de investigaciones encargadas por cadenas televisivas, e incorporan procedimientos destinados a provocar emociones en el público, incurriendo en una sensiblería que deviene, a la postre, innecesaria.

Uno de los momentos centrales de los dos documentales es la entrevista en primer plano de Maricarmen Cuesta, donde narra la despedida de su amiga, una de las Trece Rosas, en un abrazo interminable. La cámara toma ese momento en primer plano, y cuando afloran las lágrimas, la música hollywoodense a tono aparece de fondo, junto a la suave aproximación del zoom, invitando al televidente a acompañar las lágrimas de la entrevistada. La música satura y sobredetermina la imagen, procesa la materia documental en clave de melodrama.

A pesar de esta evidente espectacularización, el rescate de los testimonios aporta consistencia a la historia. En el ámbito audiovisual, el documental es la producción donde las fuentes orales se muestran como en ningún otro medio, “aumentando por ello su capacidad inductora para el recuerdo” (Gutiérrez Lozano-Sánchez Alarcón; 2005: 7), aunque en ese sentido, es trascendental el papel que desempeña la televisión con equipos de investigación, grandes entrevistas, documentales de corta duración o la cobertura de nuevos datos sobre hechos del pasado.

2. Documentalistas: descubrir y preservar

Más allá de los matices de esta discusión, la cámara documental –amén de sus dudas de representatividad– es la que asume con mayor solvencia el papel del interlocutor que hace posible la palabra del retorno, como el documental *Francesc Boix, un fotógrafo en el infierno* de Llorenç Soler, que reconstruye la vida de este sobreviviente español del *Lager* de Mauthausen, basándose en unos pocos archivos y sobre todo en el testimonio de conocidos, amigos y familiares. El narrador irá guiando la investigación, pero a la manera de los documentales subjetivos que desnudan sus estrategias de composición y sus propias dudas, sinceramente reconocerá en el inicio

⁵ Podrían agregarse, entre otros, los casos de Ramón Lluís Bande, Margarita Ledo Andión, Eterio Ortega y Llorenç Soler. Cfr. Cerdán Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, 2007.

⁶ Beceyro (2008: 171) cataloga como directores sobrevivientes o resistentes a los documentalistas y afirma que existe relación entre la marginalidad del cineasta sobreviviente y la marginalidad “institucional” del cine documental: “El cine documental es, desde el punto de vista de la industria, una especie de pariente pobre y sólo muy excepcionalmente accede a un nivel de cierta normalidad económica.”

que “sólo conocemos unos pocos datos”. El documentalista se encargará del resto: de reconstruir con los fragmentos que quedan en la memoria de sus compañeros, la vida del fotógrafo español. Allí la cámara jugará un papel doblemente testimonial, mostrando las imágenes fotográficas de Boix –un documento en sí, tomadas dentro del *Lager*– y retornando a los mismos lugares siguiendo su camino; constituyendo desde el presente del filme un contracampo de la fotografía.

Un rasgo recurrente en la descripción que los escritores, directores y documentalistas que se encargan de este rescate histórico hacen de su trabajo es la del compromiso con el pasado, que en algunos casos deviene urgencia. Se trata en todos los casos de un puente tendido entre dos tiempos, de una operación de rescate de la memoria amenazada por parte de una generación que sólo la conocerá como relato. La emergencia de la historia oral se hace lugar aquí, en la medida en que supone en su florecimiento en los últimos lustros el rescate de la memoria de un pasado traumático para sus sujetos y decisivo para sus destinatarios, que no lo han vivido. Con Aróstegui (2006), se trata sobre todo de una memoria generacional adquirida.

Por su parte, documentalistas como Ramón Lluís Bande y Javier Corcuera conciben el papel y la función del documentalista como un modo de intervención en la construcción del presente a partir del rastreo de la memoria del testigo y de la víctima de la experiencia traumática, en una labor signada asimismo por la responsabilidad y la urgencia. La responsabilidad surge de la construcción de memoria desde el presente como deuda con el pasado, y es allí donde la urgencia se hace sentir. La urgencia tiene que ver tanto con la natural caducidad de los portadores individuales de esa memoria adquirida como, por otra parte, con la aceleración del presente y la saturación de imágenes e información que propicia la sociedad de la comunicación digital, que tiende a acentuar el peligro de la pérdida. Es por eso que la cuestión de los medios, circuitos e inscripción genérica de la representación del pasado, es decir de la puesta en circulación de esas voces, se vuelve relevante e insidiosamente polémica. Al menos, esa es la impresión que se obtiene al escuchar la aparente impugnación de las ficciones de la memoria por parte de Bande:

Hay temas relacionados con la historia, en los que la ficción ofrece siempre una mirada reduccionista y dulcificada. Es imposible a través de la ficción intentar transmitir historias como la brutal represión fascista que hubo en Asturias después de 1934 y de 1937, por ejemplo. Se convertiría en un comic, en caricatura. En Asturias tenemos la suerte de que todavía tenemos supervivientes de esa historia, y la manera de mirar honestamente hacia ella desde el presente es levantar acta con películas testimonio de la gente que sigue viva. (2007: 73)

El trabajo que desde la ficción literaria, cinematográfica y documental se ha venido realizando sobre el caso de las Trece Rosas parece abrir un nuevo interrogante en torno a las posibilidades de la representación del pasado traumático y a la disputada legitimidad de ciertos circuitos en la cultura de masas. En cada caso, la posibilidad de algo como un “pacto de verosimilitud” en el acceso a la memoria traumática desde el cine y la literatura incorpora un abanico de posibles determinantes que incluye tanto las restricciones propias de la tradición de cada género como las tensiones entre el “deber de memoria” y las exigencias del mercado.

Bibliografía

- Aróstegui, Julio (2006). "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil". Aróstegui, Julio y François Godicheau. *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons: 57-92.
- Cerdán Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.) (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra.
- Ennis, Juan Antonio (2008). "De la literatura a la historia. Umbrales de la literatura española actual". *Espacios. Nueva Serie* 3/4: 115 – 129
- García – Abad García, María Teresa (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos.
- Gómez López-Quñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt (M.), Iberoamericana/Vervuert.
- Guarinos, Virginia (2008). "Ramos de Rosas Rojas. Las Trece Rosas: memoria audiovisual y género". *Quaderns de Cine*: 91 – 104
- Gutiérrez Lozano-Sánchez Alarcón (2005). "La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil", en *Historia Moderna i Contemporanea* (Universidad Autónoma de Barcelona) <http://ddd.uab.es/pub/hmic/2005/micelania05.html>.
- Huete Machado, Lola (2005). "Reportaje: La corta vida de trece rosas". *El País*, 11/12/2005
- Iglesias Botrán, Ana María y Filardo Llamas, Laura (2008). "Que mi nombre no se borre de la historia: El tratamiento de la Guerra civil española en la literatura contemporánea en España. El caso de Las trece rosas". *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, octubre de 2008.
- La Capra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez-Lázaro, Emilio (2007). "Entrevista". *Dossier Proyecto Cine y Educación. ¡Luz, Cámara, Educación!* www.las13rosas.com
- Reulecke, Jürgen (2005). "Kriegserfahrung, Erinnerung und Generationalität", en Bannasch, Bettina & Holm, Christiane (eds.). *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Narr; 25-34.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada (2007). "Las leyes de la Memoria: representación de la Guerra Civil Española como acontecimiento histórico a través de los medios audiovisuales". Campo, Javier y Christian Dodaro (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América: 115–132.
- Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate". Franco, Marina y Florencia Levín (eds.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.